

Andrzej Skrendo

Anty-Gombrowicz i Różewicz

ABSTRACT. Skrendo Andrzej, *Anty-Gombrowicz i Różewicz* [Anti-Gombrowicz and Różewicz]. „Przestrzenie Teorii” 21. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 93-107. ISBN 978-83-232-2740-3. ISSN 1644-6763.

This article deals with Tadeusz Różewicz's opinions of Witold Gombrowicz's creations. The author compares both writers' views on literature, especially poetry and theater. He states that Różewicz has created a character who can be called "Anti-Gombrowicz". The author reveals how Różewicz thought up this peculiar concept and then tried to release himself from it.

1.

W *Językach teatru* Tadeusz Różewicz wypowiada zastanawiającą myśl: „jednym z podstawowych warunków odnowy literatury jest przewyciężenie Gombrowicza” (JT 162-163)¹. Dalej tłumaczy swojemu rozmówcy, Kazimierzowi Braunowi, że namawiał niektórych krytyków do napisania szkicu „Anty-Gombrowicz”. Wspomina o Andrzeju Kijowskim i dodaje, że jego szkic pod takim tytułem miał się ukazać w „Twórczości”. Ale nic z tego nie wyszło.

Przypomnijmy – Różewicz z Braunem rozmawiają w połowie lat osiemdziesiątych. Tom ich rozmów został przyjęty ambiwalentnie. Miarodajna wydaje się opinia Zbigniewa Majchrowskiego, który pisał o „rażącym dysonansie pomiędzy stylem twórczości Różewicza, tonem jego liryki zwłaszcza, a stylem rozmowy z Braunem” (POR 137). Podkreślał małostkowość wielu wypowiedzi Różewicza, skupianie się na „zapiętych żalach” (POR 140), „zastępczy” (POR 137) charakter prowadzonej z Braunem dyskusji, w której autor *Kartoteki* usiłuje wyjaśnić sobie i innym przyczyny własnego impasu twórczego. To trafna opinia. Jak się

¹ Posługuję się następującymi skrótami: K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989 – JT; T. Różewicz, *Margines, ale...*, Wrocław 2010 – MA; *Wbrew sobie, rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011 – WS; T. Różewicz, *Dramat*, t. 2, Wrocław 2005 – D II; T. Różewicz, *Proza*, t. 3, Wrocław 2004 – P III; T. Różewicz, *Kartoteka*, *Kartoteka rozrzucona*, Kraków 1997 – K-KR; W. Gombrowicz, *Dramaty*, Kraków 1988 – DR; W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2011 – DZ; C. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990 – ZU; S. Burkot, *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie*, Kraków 2004 – OŚ; Z. Majchrowski, „Poezja jak otwarta rana”, Warszawa 1993 – POR; A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005 – PM. Liczba po skrócie oznacza numer strony.

zdaje, ostatecznie Różewicz zaczął myśleć o *Językach teatru* podobnie. Być może z tego powodu książka ta znalazła się poza kanonem wyznaczonym przez 12-tomową edycję *Utworów zebranych* opublikowaną przez Wydawnictwo Dolnośląskie. Nie była też nigdy wznawiana. Poza tym – w latach dziewięćdziesiątych sytuacja uległa radykalnej zmianie. Świat się zmienił, i choć Różewicz patrzył na te zmiany z dystansem i sceptycyzmem, to jego twórczość weszła na nowe tory. Autor zagubiony w latach osiemdziesiątych, dekadę potem okazał się kimś nadzwyczaj ważnym i chętnie czytany. Warto zauważyć, że choć dziś mamy kilka – jak nam się zdaje – całkiem dobrych odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak się stało, to z trudem dają się one uzgodnić z tym, co mówi Różewicz w *Językach teatru*. Tak jakby wyjście z impasu nie polegało na jego przezwyciężeniu, ale – niejako – na porzuceniu. Odrzuceniu przesłanek, a nie ich uzgodnieniu.

Z tego powodu *Języki teatru* to coś więcej niż świadectwo życia literackiego lat osiemdziesiątych i dusznej atmosfery tamtego czasu. Coś innego niż przejaw impasu. Czytane dziś, wydają się na nowo i nowy sposób ważne dla zrozumienia twórczości Różewicza. Jeśli autor *Kartoteki* ponosi w książce tej porażkę – dziś nie jestem pewien, czy tak jest, a jeśli jest, to opinię tę trzeba by opatrzyć wieloma zastrzeżeniami – to z tego powodu, że okazuje się bardziej szczery niż gdzie indziej. Jego wszystkie pretensje i zadrażnienia to niejako produkt uboczny osobliwego procesu przemiany, który zaowocował wspaniałymi książkami opublikowanymi po roku 1989. Jak się okazuje, Gombrowicz jest „zamieszany” w ten proces.

2.

Wołanie o Anty-Gombrowicza należy rozpatrywać nie tylko z punktu widzenia ewolucji twórczej Różewicza, ale także recepcji dzieła Gombrowicza. Rzecz jasna, w tym miejscu niewiele mogę na ten temat powiedzieć, bo to osobny i wielki temat. Poprzestańmy na następującej uwadze. *Języki teatru* wychodzą w roku 1989. Wcześniej, w częściach, ukazywały się w „Odrze” w roku 1986 oraz 1988. Byliśmy wtedy po szkicach Artura Sandauera, tomie *Witold Gombrowicz i świat jego młodości* Tadeusza Kępińskiego (1974), książce Wojciecha Wysockiego *Witold Gombrowicz: twórczość literacka* (1975), *Polskim kosmosie* (1981) Andrzeja Falkiewicza, Jerzego Jarzębskiego *Grze w Gombrowicza* (1982), Zdzisława Łapińskiego *Ja, Ferdynand* (1985), zbiorówce *Gombrowicz i krytycy* (1984). W *Językach teatru* znajdziemy w miarę pewne dowody na znajomość tekstów Sandauera i Falkiewicza. Tak czy owak, wielka fala tekstów o Gombrowiczu – i szczyt zainteresowania tym pisarzem – była jeszcze przed

nami. Prawdziwy „ucisk” ze strony Gombrowicza miał dopiero nadejść. Różewicz odczuwał go o wiele wcześniej.

Czy z tego powodu, że rzeczywisty wpływ Gombrowicza na literaturę polską w połowie lat osiemdziesiątych był o wiele większy niż wynikałoby to z prac krytyków i naukowców? Być może. Ale kwestia ta nie jest tak istotna – z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań – jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Różewicz, gdy mówi o konieczności przezwyciężenia Gombrowicza, powołuje się wprawdzie na sytuację całej współczesnej literatury, jednak uzasadnienia, jakie daje, odwołują się do jego własnej filozofii twórczej, do jego własnych idiosynkrazji, przeświadczeń i celów. Pytanie, czy miał rację w latach osiemdziesiątych, gdy wezwanie swe formułował, a tym bardziej – czy miałby rację dziś, uznać wypada za źle postawione. Nie oznacza to, że jego niechęć do Gombrowicza to jedynie wyraz lęku przed wpływem i świadectwo walki o własną autonomię. Myślę, że chodziło o coś więcej, nawet jeśli myśl o przekleństwie Gombrowicza wiszącym nad literaturą polską wydaje się przesadą. Podsumowując tę część: interesuje mnie pytanie, co uwagi Różewicza o Gombrowiczu mówią o Różewiczu; w dużo mniejszym zakresie – co mówią o pisarstwie Gombrowicza; prawie wcale – czy Różewicz „miał rację”.

3.

W pracach poświęconych Gombrowiczowi Różewicz na ogół nie odgrywa ważnej roli. Niewiele większą Gombrowicz w komentarzach do Różewicza, w szczególności do jego dramaturgii. Gombrowicz jest prawie nieobecny w książce *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza* Grzegorza Niziołka, niewiele lepiej jest w *Laboratorium form nieczystych* Haliny Filipowicz, w *Teatrze Różewicza* Stanisława Gębali, w książce *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza* Ireny Górskiej. Nie inaczej się dzieje w niedawno wydanej, obszernej, pomyślanej jako *summa* naszej wiedzy o Różewiczu, książce Jacka Łukasiewicza *TR* (2012). Na ogół Gombrowicz pojawia się jako jeden z wielkich poprzedników autora *Kartoteki*, nie stanowi jednak kluczowego punktu odniesienia.

Bodaj najobszerniej relacjami między dwoma tymi pisarzami zajął się Stanisław Burkot w szkicu *Spór o Gombrowicza? Spór z Gombrowiczem?* zawartym w jego książce *Tadeusza Różewicza opisanie świata. Szkice literackie* (2004). Pisał przede wszystkim o mniej lub bardziej jawnych nawiązaniach do Gombrowicza w dramaturgii Różewicza. Dowodził, że Różewicz spierał się raczej „o Gombrowicza”, o jego wpływ i znaczenie,

niż „z Gombrowiczem”. Twierdził – a jest to myśl bardzo ciekawa – że zachodzi jakiś niejawni konflikt między *Kartoteką* a *Ślubem* i że jest to „chyba najważniejszy spór w dziejach powojennej dramaturgii” (OŚ 179). Niestety, nie wyjaśnił, na czym miałyby on polegać. Oby pisarzy, według Burkota, łączy „przeświadczenie, że w dramacie nie da się już opowiedzieć «prawdziwej historii», można ją zastąpić historią absurdalną lub zbiorem «naturalnych» sytuacji” (OŚ 179). A co ich dzieli? W najważniejszym chyba fragmencie Burkot pisze:

Spór Różewicz z Gombrowiczem, upraszczając, dotyczy więc samego tematu – czy w poetyce snu można dotrzeć do dramatów, jakie rozegrały się w kraju i w czasie wojny? Czy można wyrazić prawdę o pokoleniu wojennym, o przeżyciach żołnierzy, którzy po wrześniu 1939 roku znaleźli się na Zachodzie, i o tych, którzy walczyli w kraju, a później musieli „klaskać”? Doświadczenie osobiste Różewicza, żołnierza oddziałów leśnych AK, było jeszcze zbyt żywe, aby „gra” Gombrowicza z tematem nie budziła sprzeciwu. Ale takie wyjaśnienie byłoby oczywistym uproszczeniem. Spór z Gombrowiczem dotyczy „formy”, języka, stylu, koncepcji nowego dramatu (OŚ 177).

W dalszej części spróbujemy wyjść poza „uproszczenia”, przed którymi Burkot się zastrzega, ale przy których pozostaje.

4.

Z wypowiedzi Różewicza można wydobyć dość sporo opinii na temat Gombrowicza. Pierwszy kontakt miał miejsce przed wojną, przy okazji lektury *Ferdydurke* w „Skamandrze”. Różewicz wraca do tego momentu kilkakrotnie. W zastanawiający sposób. W połowie lat osiemdziesiątych powiada: „ja miałem szesnaście lat i wtedy to na mnie największe wrażenie zrobiło” (JT 12). W roku 1990 mówi: „*Ferdydurke* poznałem w 1938 roku, była drukowana w «Skamandrze». A więc też miałem do niej stosunek inny niż wtedy, kiedy *Ferdydurke* została odkryta przez nasz świat intelektualny w latach siedemdziesiątych. W 1938 roku byłem uczniem gimnazjalnym i język *Ferdydurke* był moim językiem, językiem sztubackim. Wtedy *Ferdydurke* była olśnieniem, a nie w roku 1960, czy 1970” (WS 183). W 1993: „Szła w dwóch numerach i właśnie wtedy wywarła na mnie największe wrażenie, być może dlatego, że sam byłem sztubakiem. Takiego wrażenia nie odebrałem już po późniejszych lekturach” (WS 226). W roku 1999 dodaje: „Ale jak zaczęli potem Gombrowicza macerować, robić sekcje i wiwisekcje (nasilenie ferdydurkizmu nastąpiło przed paru laty), to już nie mogłem brać w tym udziału. Gdyby pięćdziesiąt lat temu ktoś zaprosił mnie do dyskusji, to tak” (WS 307).

Wyjaśnijmy od razu w tych wypowiedziach kwestie najprostsze. Różewicz nie mógł czytać *Ferdydurke* w „Skamandrze” w roku 1937 ani 1938 (bo wtedy miała ona premierę książkową – w „Skamandrze” ukazała się w roku 1935, zob. zeszyt 60 z roku 1935²). Być może istotnie mógłby coś ciekawego powiedzieć o Gombrowiczu w wieku lat nastu, ale nie należy z tym przesadzać. Tym bardziej że pogląd, iż powieść Gombrowicza jest przeznaczona dla młodzieży – a coś takiego niejasno Różewicz sugeruje – istotnie może wysnuć nastolatek, późniejsze lektury powinny jednak przekonanie to zmienić. Słowem – jest coś zastanawiającego w uporze, z jakim Różewicz stara się przedstawić *Ferdydurke* jako dzieło anachroniczne, błahe i mało ważne w swej biografii.

Jeszcze surowiej Różewicz ocenia *Pornografię*. W liście do Pawła Mayewskiego z roku 1960 czytamy: „Gombrowicz w książce robi wyraźnie «pod siebie» (w sensie dosłownym i w przenośni) – powinien go ktoś inteligentny wysadzić (to znów przenośnia, por. «wysadzanie» dzieci)” (MA 178). W jednym z wywiadów (nominalnie z Witoldem Zalewskim, naprawdę zaś napisanym przez siebie samego, pod świetnym tytułem *Tak i nie* – rok 1965, WS 28) określi Różewicz tę powieść mianem „niewydarzanej”. Dystansował się też będzie wobec *Kosmosu*.

Ze sztuk Gombrowicza najwyżej ceni Różewicz pierwszą: „Największą jego sztuką, a również najbliższą, była zawsze dla mnie *Iwona*, *Ślub* oczywiście też, ale *Iwona* jest utworem może nie ulubionym (to niedobre określenie), ale takim, który najdotkliwiej odczułem i który dał mi najwięcej” (WS 232). W dialogu z Miłoszem zwróci uwagę, że świetność *Iwony*... wynika stąd, iż tytułowa bohaterka nic nie mówi, nie zabiera głosu (WS 425). O *Ślubie* powie również: „to wielka sztuka, ale obrzydliwa, ponura, nieludzka” (P III 397). Wydaje się ponadto, że pogląd bliski Różewiczowi – choć to wypowiedź z innego porządku – wygłasza Pelasia w *Na czworakach* w swojej „krytyce” teatru absurdu: „a dyć to musztarda po obiedzie stare chłopy a nie wstydżom się przecie na tym się już wywalił sam wielki mistrz Janesku i nieboszczyk pan Witold też się potknął na ty swoi Łopertece nie wyszło mu i tyle... wracają do rzeczy wałkonie!” (D II 267).

Poza *Iwoną*, książniczką *Burgunda* Różewicz ceni chyba tylko *Dzienniki*. Nazwie je w roku 1965 „świetnymi” (WS 28). Dwa lat później (w liście do Mayewskiego) wypowie jednak znaczące zastrzeżenie: „prze- czytałem berliński notatnik Gombrowicza, cóż za marna (śmieszna) literatura i jak pretensjonalna! Notatki Miłosza (w paryskiej «Kulturze») też «literackie», słabe. Czy to możliwe, że robi się znów «literaturę» (i to Gombrowicz, Miłosz!)” (MA 191).

² <http://buwcd.buw.uw.edu.pl/e_zbiory/ckcp/skamander/1935/start/start.htm>, dostęp: 31.07.2014.

Czasem – ale niezbyt często – Różewicz przypisuje innym (w tym sobie) pierwszeństwo wobec Gombrowicza. W *Akcie przerywanym* stwierdza, że należy oddać „Witkacemu, co jest Witkacego, i Gombrowiczowi, co jest Witkacego” (D II 95). Uzna, że słynny tekst *Przeciw poetom* był dużo spóźniony, bo sam Różewicz w swej praktyce poetyckiej czynił już wcześniej to, do czego wzywa Gombrowicz (JT 66-67). *Przyrost naturalny* nazwie sztuką „bardziej eksperymentalną od wszystkich sztuk Tytusa Czyżewskiego czy Gombrowicza, a może Witkiewicza” (JT 55). Zwróci uwagę, że ciekawiej i głębiej od Gombrowicza atakował Sienkiewicza Prus (JT 108), i że *Ferdydurke* jest wtórna wobec *Króla Ubu* Jarry’ego (WS 425). Gombrowiczowi Różewicz przeciwstawi Stachurę: „Stachura był gorszym pisarzem od Gombrowicza, miejscami ocierał się o grafomanię... Ale to on dotknął «absolutu» nie Gombrowicz...” (JT 162). Miłoszowi zaś wytknie, że „miał kompleks Gombrowicza” (JT 109).

Co wynika z tego wyliczenia? Po pierwsze, warto skojarzyć „sztubackość” *Ferdydurke* z „pretensjonalnością” *Dzienników*. Różewiczowi, ovladniętemu przekonaniem, że życie sztuki to życie pośmiertne, Gombrowiczowska idea – powiedzmy umownie – walki o sławę i „narzucania innym własnej wielkości”, wydawała się zapewne właśnie... sztubacka. Jakaś niepoważna. Dlatego nie był czuły na jej głębsze sensy. Uważał ją najwyraźniej za całkowicie chybioną, za relikw „kawiarnianego” stylu życia literackiego sprzed wojny. O sobie mówił wielokrotnie, że dojrzał zbyt szybko, i właśnie dojrzałość oraz sprzeciw wobec tego, co nazywał „grami i zabawami” artystów, określały jego myślenie. Fascynowała go nie nagość Albertynki, ale stare kobiety. Podrzędność pozbawiona *sex appealu*. To chyba właśnie dlatego każe Pelasi wypowiedzieć słowa „wracjata do rzeczy wałkonie”. Co miałoby być ową „rzeczą” – to rzecz odrębna.

Po drugie, nasuwa się myśl, że Różewicz wobec Gombrowicza jest pisarzem bardziej przerażonym, wstrzemięźliwym, jakby ostrożniejszym, stąpającym bardziej „niepewnie”. Mimo że niektóre wypowiedzi Różewicza na temat Gombrowicza mogą zdumiewać, wydaje się, że postępuje on konsekwentnie, mianowicie zwraca się przeciw „szalonej płytkości krytyki literackiej, która na przykład wyobraziła sobie, że wszystkie źródła nowoczesnej literatury biją w *Ferdydurke*” (WS 202). To bardzo dobre określenie – istotnie, Różewicz to inne źródło nowoczesnej literatury niż Gombrowicz. Obaj pisarze odmiennie rozwiązują te same problemy.

Po trzecie, warto zatrzymać się przy owym zaskakującym porównaniu Gombrowicza ze Stachurą. Grafoman sięgający absolutu – cóż to za postać? Wydaje się, że w porównaniu tym wyraża się silne przeświadczenie Różewicza, iż poezja religijna czy – szerzej – metafizyczna wyraża się dziś w formach skarłałych, kalekich, nieustannie narażonych na karyka-

turalność. Stachura usiłował uchwycić Absolut w sposób radykalny, poza tradycją apofatyczną czy wręcz nihilistyczną – i zapłacił za to wysoką cenę. Gombrowicz – według Różewicza – nawet nie próbował. W grze z nowoczesnością – grał na jej warunkach. Jeśli nowoczesność radykalizował, to z błędnym założeniem – a nawet ze złą wiarą – że można się przez nią przebić ku czemuś, co byłoby oswobadzające. Jego pragnienie wzmożenia siły indywiduum w odpowiedzi na zanik podmiotu to eskalacja nowoczesności, a nie próba wyjścia z niej. Gombrowicz nie widzi, że nowoczesność to schyłek – z tego powodu jego zwrot przeciw niej okazał się zbyt mało antynowoczesny. Tak zdaje się myśleć o Gombrowiczu Tadeusz Różewicz.

5.

W *Językach teatru*, powołując się na opinię swego tłumacza na angielski, Adama Czerniawskiego, Różewicz za anachroniczny uznaje słynny esej Gombrowicza *Przeciw poetom*. Sens tego eseju wykląda następująco: „To jest wyśmiewanie poetyckiego nadmiaru, obfitości, wyśmianie wręcz pewnego typu języka poetyckiego, hipertrofii metafory i tak dalej” (JT 66). I wyjaśnia: „czego domagał się Gombrowicz w latach pięćdziesiątych w drugiej połowie, ja robiłem praktycznie w poezji już od czterdziestego szóstego roku” (JT 66). Nieco dalej odnosi się do Miłosza *Listu do Gombrowicza*, będącego – jak pamiętamy – odpowiedzią na esej *Przeciw poetom*. Miłosz – stwierdza Różewicz – próbował „wytłumaczyć Gombrowiczowi pewne rzeczy” (JT 108). Niestety

nie potrafił mu jasno i wyraźnie wyłożyć tych spraw. Próbował – w jakimś eseju o poezji – poinformować go, wyjaśnić. Ale bez skutku. Ty pamiętasz [zwrot do Kazimierza Brauna – A.S.], że ja mówiłem o tej sprawie „wierszyków”. I stosunku do autorów wierszyków, do poetów, którzy zawsze byli komiczni. Ja też mówiłem, że poeta jest komiczny. Zginął. Ale na innej zasadzie. Mówiłem, że skończyło się wyciąganie wierszyków i estetyki z kapelusza. Pojawia się wielka konieczność zupełnie nowego typu. Kto to spełni? (JT 109).

Spróbujmy uporządkować, wyjaśnić i opatrzyć komentarzem te wypowiedzi. Po pierwsze, zbieżność postulatów Gombrowicza i Różewicza jest akcydentalna, czy może – by rzec dokładniej – podobieństwo z myśleniem Różewicza wykazuje tylko jedna z pobocznych linii wyводу Gombrowicza. Owszem, Gombrowicz odrzuca poezję „czystą” i woli poezję „zmieszaną z innymi bardziej prozaicznymi elementami” (DZ 478); domaga się obecności „elementu antypoetyckiego” (DZ 489); kpi z poetyckich „celebracji” (DZ 481); zarzuca poetom rytualizację zachowań (zob. DZ 484)

i skłonność do odprawiania „mszy poetyckich” (DZ 479). Twierdzi, że poezja jako „królestwo pozornej dojrzałości jest właśnie najbardziej niedojrzałym podwórkim ludzkości” (DZ 478-479). Przesłanki Gombrowicza są jednak przeciwstawne do tych, z których wychodzi Różewicz – w związku z czym te same słowa u obu tych autorów znaczą coś innego. Gombrowicz mówi o stwarzaniu poezji pomiędzy ludźmi – i odrzuca pojmowanie jej na sposób „esencjonalny”. Różewicz niby się zgadza, ale w istocie sądzi na odwrót: myśli o poezji jako esencji, która wsiąkła, zanikła, rozpuściła się. Występuje przeciw poezji nie dlatego, że jej uprawianie jest wyrazem nieszczerego stosunku do samego siebie, ale dlatego, że owa uprawa nie pozwala sięgnąć do ukrytych coraz głębiej źródeł.

Problemem Gombrowicza jest to, że tworzymy poezję, nie zastanawiając się nad tym, na ile ona nas wyraża i na ile jesteśmy wobec niej autonomiczni. Problem Różewicza polega na tym, że piszemy w sytuacji braku gruntu, postawy, fundamentu. Różewicz nawołuje poetów, aby wreszcie stali się dojrzałymi – Gombrowicz apeluje, aby zdali sobie sprawę, przyznali się do tego, że tak czy owak są niedojrzali. I – w jakimś sensie – niedojrzałość tę podtrzymywali. Różewicz odczuwa zerwanie i zerwania pragnie – zerwane więzy wydają mu się jakimś rodzajem przywołania i obecności. Gombrowicz jest mniej radykalny i sens swego wystąpienia przedstawia następująco: „Jeśli więc chcemy, aby kultura nie straciła wszelkiego związku z jednostką ludzką, musimy od czasu do czasu przerwać naszą pracowitą twórczość i skontrolować, czy to, co wytwarzamy, nas wyraża” (DZ 481). Jednak związek kultury z jednostką ludzką nie jest tym, co zajmuje Różewicza najbardziej. W *Przyroście naturalnym*, jednym ze swych najbardziej spektakularnych projektów nowego teatru, stawia sprawę inaczej: „Kiedy leżę w ciemności z otwartymi oczami, mam uczucie (czuję), że to właśnie pisanie jest pozbawionym sensu umiarem” (D II 128).

Po drugie, nie wydaje się, żeby Różewicz – wbrew temu, co mówi – „wyprzedzał” Gombrowicza w jakimś wyraźnie uchwytym sensie ani żeby Gombrowicz występował „po” Różewiczu. Mówiąc to samo, nie mówią bowiem tego samego. Zauważmy – w gruncie rzeczy Różewiczowi wcale nie chodziło o to, żeby wprowadzać do poezji „element niepoetycki”. Równie dobrze można by powiedzieć, że na odwrót: traktował poezję jako element heterogeniczny i wprowadzał ją w obszary niepoetyckie (jakkolwiek je zdefiniujemy). Gdy zarzucał Przybosiowi „hipertrofię metafory”, nie chodziło mu przecież o to, żeby „mierzyć” nasilenie metaforyczności, ale o zupełnie nową koncepcję poezji, nowe ujęcie granicy między sensem metaforycznym i dosłownym, a także – nowe pojęcie granicy. To jest owa „nowa konieczność”.

Po trzecie, Gombrowicz i Różewicz mają inne wyobrażenie na temat rzeczywistości, w imię której występują. Gombrowicz tłumaczy w *Przeciw poetom*, że mówi to, co mówi, gdyż razi go „wszelki błąd stylu, wszelki fałsz, wszelka ucieczka od rzeczywistości” (DZ 477). Poeta zwykle uprawia bowiem „strusią politykę w stosunku do rzeczywistości” (DZ 482), która polega na tym, że wyobraża sobie, iż jest „przez wszystkich szanowany i kochany”, podczas gdy w rzeczywistości „ludzie nie cenią go ani nie lubią” (DZ 481). Otóż człowiek, „który uformował się jedynie w styczności z ludźmi podobnymi sobie, który jest produktem wyłącznie swego środowiska, ciaśniejszy, gorszy będzie miał styl od tego, których doznał rozmaitych środowisk i ludzi” (DZ 482). Różewicz o rzeczywistości, w imię której występuje, myśli inaczej: że mianowicie jej nie ma. Rzeczy utraciły ciężar, a więc i poeci są w stanie „nieważkości”. „Tworzymy «różę» nie na mocnej kanwie, ale w pustce” (P III 288). Poeci tego „nie zauważyli”. Rzec nie w tym, żeby „poszerzali” swoją „rzeczywistość”, ale żeby uświadomili sobie jej brak.

Według Gombrowicza między człowiekiem a człowiekiem rysuje się przestrzeń nabrzmiała zawrotnymi możliwościami. Według Różewicza – otwiera się pustka wypełniona niegdyś silnymi więziami, opartymi na wartościach wywodzących się z tradycji kultury śródziemnomorskiej. Z punktu widzenia Różewicza pytanie, jaki związek ma nasza estetyka z nami samymi, jest wtórne wobec pytania o to, czy w ogóle jest możliwa. Z punktu widzenia Gombrowicza największym zarzutem jest „błąd stylu”: „jeśli nie piszę dla ludu, to jednak piszę jak ktoś przez lud zagrożony” (DZ 482). To „zagrożenie” jawi się jako warunek *sine qua non* dobrej sztuki.

Oczywiście – gdyby wyjść poza esej *Przeciw poetom*, sprawy by się skomplikowały. Wtedy trzeba by pewnie powiedzieć, że Gombrowicza zajmuje odległość między naszymi twórcami i abstrakcjami, w tym sztuką, a nagim faktem istnienia bólu. Ból przychodzi spoza tej przestrzeni, w której rodzi się między ludźmi sztuka – i dlatego staje się milczącym i obojętnym absolutem. I ostatecznie podmywa i wypłukuje tożsamość podmiotu. U Różewicza ból nie jest jednak – jak się zdaje – „ateistycznym”, niewytłumaczalnym „faktem”. Zachowuje swą – by tak rzec – prywatną naturę. Rozważanie tej kwestii sprowadziłoby nas jednak za daleko – do jakiegoś innego ujęcia, które zapewne ujawniłoby sporo podobieństw między naszymi dwoma autorami. Tu jednak trzymamy się perspektywy, którą narzuca Gombrowicz w *Przeciw poetom*.

Po czwarte – kwestia Miłosza *Listu do Gombrowicza*, jego próby „wyłożenia tych spraw” Gombrowiczowi. Różewicz zwrócił zapewne uwagę na następujący fragment owego *Listu*...: „w ciągu lat powojennych dokonano w Polsce ogromnej pracy nad stylem poetyckim, przywracając nadwątlo-

na konstrukcję zdania, tępiąc przerost metafor i «poetyczność» obrazów, tudzież niezrozumialstwo wynikające zbyt często nie z nadmiaru, a niedomiaru treści. Można mówić o powstaniu nowego języka, który różni się od języka sprzed roku 1939 jakby upłynęło 30 lat” (ZU 113). A mamy rok – gdy Miłosz pisze – 1951. Argument ten wydaje się zbyt ogólnikowy i mylący, żeby po latach mógł zgodzić się na niego Różewicz. Jak przyjmował go w roku 1951, możemy jedynie domniemywać. Miłosz chciał chyba podkreślić, że zmiany zachodzą – i że zarzuty Gombrowicza celują raczej w atmosferę przedwojenną i niejako przechodzą obok tego, co się dzieje w poezji obecnie (w roku 1951). Ostatecznie zresztą, cytując w całości długą, ludową, staroangielską balladę *Piękna łani*, Miłosz broni „magii poezji”. Pyta, co zostałoby, „gdyby usunąć rytm, powtarzalność pewnych słów na końcu linijek wiersza i symetryczność dialogu” (ZU 112), a więc wszystko to, co należy do tradycyjnych atrybutów mówienia poetyckiego. Różewicz zapewne na taki argument odpowiedziałby – i cóż z tego, że nic? Dziś napisanie takiego wiersza – niezależnie od intencji – będzie tylko stylizacją. I na tym polega różnica. Dlatego o próbach „ocalenia” podejmowanych przez Miłosza powie Różewicz w *Językach teatru* krótko: „nie stało materii” (JT 108).

6.

Ślub i Kartoteka. W *Kartkach wydartych z dziennika* Różewicz pisze o telewizyjnej realizacji *Ślubu* Ryszarda Majora.

Sama sztuka jest parodią Szekspira, *Króla Ubu* i Witkacego... Ale Gombrowicz (po mistrzowsku) to wszystko przetrawił i dał nam swój gombrowiczowski produkt. Kiedy słuchałem Henryka (Henrysia), myślałem o tym, że ten Henryk ma w sobie dużo z samego Gombrowicza... jego stosunek do Boga, rodziców, do kolegów, do kobiet i do siebie samego, Henryś-Gombrowicz jest nie tylko twórcą, ale prawie Stwórcą... [...] gdyby rzeczywiście autor był bohaterem swoich utworów... to byłby potworem... my, ludzie normalni, uważamy rodziców za coś czcigodnego, wedle wszelkich boskich i ludzkich przykazań... to wielka sztuka, ale obrzydliwa, ponura, nieludzka. Jakiś paskudny jest ten międzyludzki kościół, w każdym razie ja do niego za żadną ceną nie chciałbym należeć (Dostojewski mruga do naszego Gombrowicza porozumiewawczo) (P III 397).

W *Językach teatru* czytamy:

Trzeba sobie wreszcie powiedzieć, że Gombrowicz nie jest Dostojewskim, Dostojewski pokazywał dusze człowieka czy swojego narodu. A Gombrowicz pokazuje język. Jeśli nawet to genialnie robi... (JT 64).

I raz jeszcze *Języki teatru*:

Świętość człowieka? Nie. To byłoby błędne. Zresztą to właśnie masz u Gombrowicza, w *Ślubie*... Kościół „międzyludzki”, czy coś takiego... (JT 110).

Z wypowiedzi tych wynika, że Różewicz czuł jakiś zasadniczy i niejasny dla samego siebie opór wobec *Ślubu*. Stąd zapewne to dziwne powoływanie się na „ludzi normalnych”. Jasne też wydaje się to, że myślenie Gombrowicza jest wedle Różewicza zbyt „sterylne” – Gombrowicz nie odczuwa straty z powodu odcięcia od tradycji religijnej. Oddaje się czemuś, co Różewicz nazwałby „ubóstwieniem człowieka”. Jest w tym coś „potwornego” i „paskudnego”, gdyż – jak sugeruje Różewicz – pozbawiona pamięci o dawnych zakazach kreacyjna moc człowieka rychło okazuje się czymś niebezpiecznym. Gombrowicz nie dostrzega tego niebezpieczeństwa, gdyż „nie wiedział wielu rzeczy... Na przykład – co to wojna, okupacja, zmiany osobowości na skutek przeżyć wojennych, *etc., etc.*” (WS 202). Najciekawsze jest być może to, że Różewicz – wspominając o owych „normalnych ludziach” – kieruje wobec Gombrowicza zarzut sformułowany w *Przeciw poetom*: że autor *Ślubu* oddaje się artystowskim grom i zabawom, swego rodzaju eksperymentom, jakby zapominając o doświadczeniu historycznym. Oczywiście – to nie do końca prawda. W *Testamencie* Gombrowicz sam kojarzy *Ślub* z dwudziestowiecznymi totalitaryzmami. Bez wątpienia jednak doświadczenie wojny i zagłady nie odcisnęło się na twórczości Gombrowicza równie mocno jak na twórczości Różewicza. Różnice pokoleniowe, wyjazd Gombrowicza z Europy, fakt, że Gombrowicz – jak mówi Różewicz – „nie powąchał prochu” (JT 188) to powierzchowne wyjaśnienia omawianych różnic. Chodzi chyba o stosunek obu pisarzy do historii, do polityki, życia społecznego. Gombrowicz, mimo że czuje się „zagrożony przez lud”, jak wyznawał w *Przeciw poetom*, to jednak pozostawał arystokratyczny w swych ocenach. Powiada przecież, że mimo wszystko „wyższość istnieje i istnieje nie po to, ażeby się zniżyć” (DZ 482). Trudno o coś bardziej obcego dla Różewicza.

Mimo tych różnic bez wątpienia *Ślub* i *Kartoteka* istotnie są do siebie – w trudnym do uchwycenia sensie – podobne. Nie ulega wątpliwości, że obie mówią o kryzysie podmiotu, ale inaczej. Odrzućmy od razu myśl, że Różewicz w *Kartotece* jest jakoś od Gombrowicza uzależniony; klasyfikacje typu „ten fragment wzięty z Becketta, ten z Ionesco, a ten z Gombrowicza” (WS 228). Istnieje bowiem zasadnicza różnica między tymi dramatami: *Ślub* jest w porównaniu z *Kartoteką* wielosłowny. Dzieje się w słowie, w wypowiedziach, monologach – jego akcja jest w gruncie rzeczy pochodną tego, co i jak się mówi. U Różewicza inaczej – to, co istotne, dzieje się raczej „poza słowem”, słowo okazuje się zawodnym i mylącym narzędziem ekspresji i porozumienia. W związku z tym nie krystalizuje

się wyrazista i spójna akcja. „Wystarczy, jeśli w ciągu tych godzin przestawi się krzesło” (K-KR 29). Inną różnicą, podkreślaną przez Różewicza, jest kwestia „końca”: „jednak Witkiewicz jest klasyczny, ma koniec, Gombrowicz się «kończy»». A ja? Właśnie, dla mnie bardzo ważna jest kwestia, ta sprawa walki o «koniec» bez końca. O ten koniec, który nie jest końcem” (WS 52). Ale jednak nie chodzi o „koniec” – lecz o konstrukcję dramatu i rozumienie teatru. Zatrzymajmy się przy tej kwestii.

Uderzające jest, że i Gombrowicz, i Różewicz dzielą teatr na zewnętrzny i wewnętrzny. We wstępie do *Ślubu (Idea dramatu)* czytamy:

Z jednej strony – świat wewnętrzny Henryka deformuje świat zewnętrzny: jemu to wszystko się śni [...] Ale, z drugiej strony, świat zewnętrzny narzuca się Henrykowi [...] Jest to więc deformacja wzajemna – nieustanne zmaganie się dwu sił, wewnętrznej i zewnętrznej, które nawzajem się ograniczają. Wszystko tu bez przerwy „stwarza się”. Henryk stwarza sen, a sen – Henryka, akcja też stwarza się nieustannie sama, ludzie stwarzają się wzajemnie i całość prze naprzód ku nieznanym rozwiązaniom (DR 92).

Różewicz w *Przyroście naturalnym* wyjaśnia:

Dzielę teatr na „teatr zewnętrzny” (w tym teatrze najważniejsza jest akcja, to, co się dzieje na scenie, i to jest teatr klasyczny, i jeszcze teatr romantyczny), aż do teatru Dürrenmatta, Witkacego, dopiero u Becketta jesteśmy świadkami nie tylko pozornej akcji, ale rozkładu akcji na scenie... ten rozkład jest u niego akcją. Do tego teatru „wewnętrznego” idę po śladach i znakach, które dają Dostojewski, Cechow, Conrad... to, co się dzieje w dramatach Cechowa, jest rzeczą drugorzędną, nie „intrygi”, „rozwiązania, ale „powietrze” tych dramatów pamięta się zawsze, czuje się zmysłami ich atmosferę, pustkę, między zdarzeniami, milczenie między słowami, oczekiwanie (D II 128-130).

Z porównania tych fragmentów wynika, że Gombrowicz żyje z napięcia między wnętrzem i zewnętrzem. Różewicz idzie dalej – chce teatru wewnętrznego. Być może najlepiej widać to w *Akcie przerywanym*. Dlatego *Ślub* musi polegać jeszcze na akcji, dialogach, intrydze, scenografii. I „prze naprzód ku nieznanym rozwiązaniom”. Ale w ramach trzyaktowej struktury, która ma swój początek, środek i koniec. Tymczasem teatr Różewicza raczej trwa, niż się dzieje. Rozkłada, a nie tworzy. Unika tradycyjnego języka teatru, a nie go deformuje. W *Ślubie* wykorzystana zostaje na szeroką skalę konwencja snu – ale nie w *Kartotece*. Różewicz pisze (a jest to wspaniałe zdanie): „Wszystkie przedmioty i meble są prawdziwe. Ich rozmiary są trochę większe od normalnych” (K-KR 29). Właśnie owo „trochę”, słabo widoczne przesunięcie, decyduje w teatrze Różewicza o wszystkim.

Albo inaczej. Pierwsze zdanie wprowadzenia Gombrowicza do *Ślubu* brzmi: „Człowiek jest poddany temu, co tworzy się «między» ludźmi i nie

ma dla niego innej boskości jak tylko ta, która z ludzi się rodzi” (D 91). Pierwsze zdanie wprowadzenia Różewicza do *Kartoteki* brzmi: „Spisu osób nie podaję. «Bohaterem» sztuki jest człowiek bez określonego dokładniej wieku, zajęcia i wyglądu” (K-KU 29). Otóż teatr Różewicza zaczyna się w tym sensie po Gombrowiczu, że mówi o człowieku, który ma już za sobą „próbę własnej boskości”.

7.

Stanisław Burkot w szkicu *Spór o Gombrowicza? Spór z Gombrowiczem?* zauważa, że „Gombrowicz nie pojawia się u Różewicza w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* (1971), gromadzącym wypowiedzi krytyczne pisarza, jego kąśliwe uwagi o literaturze i o twórcach” (OŚ 170). Nie wiem, czy to dobre określenie *Przygotowania*... Nie do końca rozumiem, dlaczego Burkot odwołuje się do wydania z roku 1971, a nie do wydania z roku 1990 (*Proza*, t. II, Kraków), bo tam, w *Kartkach wydarzeń z dziennika*, Różewicz, jak już wiemy, o Gombrowiczu pisze. Najważniejsze jest jednak co innego: Burkot nie zauważa, że Gombrowicz staje się jednym z kluczowych bohaterów *Języków teatru*. To wobec niego Różewicz określa się bardzo często i w najważniejszych kwestiach.

Najkrócej rzecz ujmując, w *Językach teatru* Gombrowicz to „genialny likwidator” (JT 110). Różewicz tłumaczy:

Ja uważałem, że kończyła się pewna epoka piękna bez sacrum. Poezja bez sacrum stawiała się igraszką i karykaturą. Dlatego mówiłem o Witkiewiczu i Gombrowiczu, że byli „przedrzeźniaczami piękna” [...] To było pokazywanie języka, prześmiewanie, wybrzydzenie, parodia dawnych stylów... Z tego nie mogło powstać nowe piękno. Godne (JT 106).

A nieco dalej dodaje – w części drugiej rozmowy z Braunem – „W poprzednich rozmowach zatrzymaliśmy się przed wejściem. W «nowe» ... Mówiliśmy o konieczności zaanektowania nowych obszarów dla teatru... określeniu nowego sacrum” (JT 129).

Oczywiście, rzecz nie w tym, żeby polemizować z tymi ocenami (choć mogłoby to być ciekawe). Zwróćmy uwagę tylko na jedną kwestię. W nieco późniejszym – ale w istocie należącym do innego „etapu” myślenia Różewicza wierszu *W świetle lamp filujących z zawsze fragment. recycling* (1998) – Różewicz umieszcza Schulza (w końcu pisarza współczesnego Gombrowiczowi i Witkacemu) w epoce, by tak rzec, „sacrum nienaruszonego” (zob. mój szkic *Schulz według Gombrowicza. Wokół wiersza „W świetle lamp filujących”* – PM). W *Językach teatru* ten sam czas nazywa epoką bez *sacrum*. Dlaczego? Krytyka Gombrowicza (i Witkacego) stanowi w *Językach teatru* przesłankę uzasadniającą ideę „nowego sa-

crum”, które ma narodzić się po epoce wyczerpania. W wierszu *W świetle lamp filujących* Schulz należy do epoki żywego *sacrum*, zaś Różewicz sytuje siebie po tej epoce. Co zatem z owym „zatrzymaniem się przed wejściem”? Otóż powiedzmy wyraźnie – Różewicz nie przeszedł przez to „wejście” ani w *Językach teatru*, ani później. Prawdę mówiąc, myślę, że z czasem zmienił po prostu perspektywę widzenia.

W *Językach teatru* – choć to mało widoczne – Różewicz wydaje się dłużnikiem Jerzego Nowosielskiego. Rzeczą symptomatyczną jest to, że ze swej diagnozy wyczerpania i kresu sztuki wyłącza malarstwo. Mówi: „twórca, który kiedyś pracował w samej materii *sacrum*, mógł mieć mniejsze poczucie metafizyczności, bo sam uważał się za rzemieślnika. Choć był rzemieślnikiem genialnym. Był jakby zidentyfikowany ze świętością tego obiektu, który robił. Trzeba by się odnieść do analizy ikony, świętego wizerunku i tak dalej. Więc tamten był bardziej rzemieślnikiem i technikiem, a współczesny malarz jest bardziej metafizykiem” (JT 116). Jednak już w roku 1996, w tomie *zawsze fragment*, Różewicz przedstawi poemat o Francisie Baconie, w którym metafizyka malarstwa nie jest wyrazem trwałości dawnego *sacrum*, ale raczej przejawia się w czymś, co można by nazwać umownie rozkładem formy malarskiej (w takim sensie, w jakim, według Różewicza, *Ukrzyżowanie* Bacona jest rozkładem *Ukrzyżowania* Velázqueza). Mówiąc o Baconie, Różewicz nie wspomina o nowym *sacrum* ani też – dodajmy – o rozkładzie, lecz o „syntezie rozkładu” (WS 169). W rozmowie z Krystyną Czerni o Nowosielskim *Piękno jest okrutne...* (2006–2008) formułuje – retrospektywną, rzecz jasna, i w tym sensie nieprawdziwą, ale bardzo ważną – ocenę własnego postępowania:

W swoim myśleniu on [Nowosielski] szedł jednak w kierunku wertykalnym – od człowieka do Boga. A ja poruszałem się na płaszczyźnie horyzontalnej. To była zasadnicza różnica. Dla niego zło i dobro były rozdzielone, a dla mnie było i jest rozsiane... (WS 407).

Otóż to: „synteza rozkładu”, a nie „nowe *sacrum*”. I nie „nowe *sacrum*”, ale „dobro rozsiane”. Nie porządek wertykalny, próba wspięcia się po „nowe *sacrum*”, ale porządek horyzontalny. Oto, w jaki sposób Różewicz przewyciężył impas widoczny w *Językach teatru*. Przestał oczekiwać „nowego *sacrum*” – ale dzięki temu mógł zacząć *sacrum* dostrzegać.

8.

Co w takim razie powinniśmy myśleć teraz o Różewiczowskiej krytyce Gombrowicza? Przecież jeszcze w *Kartotece rozrzuconej* pokazał nam Różewicz scenę „karnego karmienia Heli Ferdydurke”, powiadając, że „tak to często mszczą się różne «kawały» na ich autorach...” (K-KR 107)?

Jeśli chodzi o scenę z *Kartoteki rozrzuconej*, to jest ona zapewne fragmentem pewnego niezrealizowanego projektu. W 1979 roku Różewicz mówił: „Przygotowuję [...] komedię pt. *Pan Dziedzic i jego pachciarze*. Będzie to rzecz półserio, osnuta na dziejach recepcji Gombrowicza w Polsce...” (WS 140). Już wcześniej, w roku 1965, marzył o tym, żeby ktoś Gombrowiczowi „wygarbował skórę” (W 28). Pragnął być „lepszym” od Gombrowicza. W 1974 tłumaczył Konstantemu Puzynie: „spozrzegłem w jakimś momencie, że i sam się muszę zacząć przewyżniać. To, czego nie zrobił Gombrowicz: nie przewyżnił Gombrowicza, bo nie zdążył, umarł [...] Wygląda to tak, jakby śmierć przerwała mu proces przewyżniania gęby, którą sam sobie zrobił” (WS 78). Dlatego Różewicz napisał po raz drugi *Kartotekę*. I chyba do końca był przekonany, że „Kult w Polsce Gombrowicza to specyficzna «prowincja»” (WS 202). Jeszcze w późnej rozmowie z Miłozem (i Renatą Gorczyńską) wyznawał, że jego relacje z Gombrowiczem są skomplikowane.

Niezależnie od tych ocen można z pewnością powiedzieć, że Anty-Gombrowicz i Różewicz to nie jest jedna i ta sama osoba. Że Różewicz tyleż musiał walczyć z Gombrowiczem, ile wyzwalać się od Anty-Gombrowicza. Oba te procesy przebiegały równocześnie i trudno je oddzielić. Ale warto. Mówiąc szczerze, nie jestem pewien, czy ostatecznie Różewiczowi udało się „przyszpilić” Gombrowicza. W końcu sam Różewicz powiedział, że to, co robił Gombrowicz, to była „diabelska robota” (JT 64). Sformułowanie to – wbrew intencji Różewicza – chciałbym rozumieć jako pochwałę. Ostatecznie to samo można powiedzieć o dziele Różewicza.